1

della Zervas si basi sulla supposizione che Ghiberti abbia convertito in fiorini una cifra originariamente in lire, in tale caso però la somma sembra più ridotta[13]. Il costo straordinario del tabernacolo deve essere conseguenza della decorazione straordinariamente ricca ed elaborata che lo rende simile a un'opera di oreficeria[14]. Questo scrigno prezioso di dimensioni colossali, paragonabile ad esempio all'Arca di San Domenico a Bologna per via degli sfondi ai rilievi marmorei con motivi geometrici e floreali in materiale vitreo colorato[15].

E' significativo che soltanto per poche parti del monumento, che si trovano sui pinnacoli e sugli intradossi degli archi, si possa parlare di mosaico, cioè di tessere in pasta vitrea ciascuna di colore diverso che accostate tra di loro formano una figura o un motivo decorativo. Nel tabernacolo invece ciascuno dei pannelli in vetro, tanto quelli nelle colonne tortili poco più grandi di una tessera che gli altri di dimensioni maggiori, viene inserito entro un singolo alloggiamento nel marmo[16]. Alcuni di questi pannelli presentano uno sfondo dorato e motivi decorativi in rosso, bianco, blu sul verso del vetro, altri invece paiono dipinti direttamente sul supporto marmoreo, ma questi dovrebbero essere opera di restauro, come mi suggerisce Valentina Paolini[17]. Si tratta di procedimenti complessi, adatti soltanto a un'opera che doveva essere conservata in un interno e che richiedeva una lavorazione estremamente precisa e minuziosa, diversa da quella per realizzare decorazioni all'esterno, di cui pur l'Orcagna doveva aver avuto esperienza a Orvieto[18].

Questa attenzione all'esecuzione dei minimi particolari non manca del resto nemmeno in altri parti, ad esempio alla base dell'*Assunzione della Vergine*. Qui si alternano elementi in pasta vitrea di colore uniforme, rossa o blu, che con un lavoro di straordinaria precisione si collocano entro i margini della movimentata decorazione a girali vegetali. Il medesimo motivo decorativo, caratterizzato dall'alternarsi del rosso e del blu, era già stato utilizzato dall'Orcagna negli affreschi del Museo di Santa Croce, dedicati al *Trionfo della Morte* e al *Giudizio Universale*, e ha importanti precedenti nella pittura della fine del Duecento, si ricordi, ad esempio, Cimabue e artisti del primo Trecento. Tale motivo non era mai stato realizzato in precedenza, a quanto mi consta, in opere di scultura. Si tratta di una soluzione decorativa innovativa per la scelta dei materiali, e anche lo sfondo dell'*Assunzione della Vergine* può essere considerato un incredibile esempio di tarsia marmorea ispirato alle stoffe più preziose, con la novità rispetto agli esempi più antichi, del materiale di riempimento degli incavi vitreo. Tutto ciò indica che Orcagna nella decorazione del tabernacolo si è tenuto lontano dagli esempi delle opere dei Cosmati o di altre tradizioni, ma si è ispirato a modelli pittorici, anche quelli che rappresentavano illusivamente elementi decorativi lapidei[19]. In altre parole egli ha qui riproposto, con un fine impiego di paste vitree, soluzioni decorative usate soprattutto dai pittori.

Il rosso e il blu, che sono i colori cardine dell'opera di Orcagna, dominano nella decorazione di questo tabernacolo, ma ciò che sembra profuso in maniera straordinaria è l'oro. Ancora oggi lo vediamo in numerosissimi elementi decorativi come le conchiglie, le piramidi e le chiocciole o nelle trame sui finti tendaggi marmorei. Dubito che altre opere monumentali a quell'epoca in Toscana potessero avvicinarsi a questa per la quantità di oro profusa.

La precisione nella realizzazione è qualcosa che sicuramente ha interessato anche l'esecuzione delle statue. Kreytenberg nota la grande accuratezza con cui è stato portato a termine il lavoro e rileva che Orcagna, con il gruppo di scultori che lavorava per lui, ha potuto raggiungere i livelli di qualità più alti[20]. L'importanza che viene data allo svolgimento del panneggio delle statue, soprattutto in quelle parti in cui i risvolti cadono a picco creando delle raffinate serpentine, induce però a rivedere un'attribuzione all'Orcagna accolta anche dall'autore, quella della *Santa Umiltà* (figg. 1, 2), attualmente nella chiesa di San Michele a San Salvi[21]. La statua probabilmente si trovava nel monastero di San Giovanni Evangelista, fondato appunto dalla santa Umiltà, la prima badessa, che fu sepolta ivi. La chiesa venne distrutta nel 1529 e le monache, chiamate donne di Faenze, dal 1534 presero a risiedere nel complesso di San Michele a San Salvi[22]. Si tratta di un altorilievo sagomato, soluzione molto rara per rappresentare una figura intera, e che presuppone l'inserimento entro una struttura come una lunetta o un arco. E' una figura in cui il volto riesce ad assumere un'espressione intensa, che a Kreytenberg ha ricordato quella di alcune figure di sicura paternità orcagnesca[23]. Le numerose pieghe verticali sul davanti formano un piano frontale quasi indistinto, in cui a malapena si riesce a scorgere il gomito di un braccio destro, un po' troppo corto, mentre sull'altro lato si addensano pieghe laterali che sporgono in maniera non del tutto felice. Si tratta, a mio avviso, di un'opera fiorentina di un anonimo artista contemporaneo dell'Orcagna, che ritengo avvicinabile all'*Annunziata* che si trovava sulla porta del Campanile, attualmente nel Museo dell'Opera del Duomo[24].

Il Kreytenberg pensa di individuare nelle sculture del tabernacolo la mano di vari maestri: di Francesco Sellaio, di Ambrogio Lenzi, di Simone Talenti, di Alberto Arnoldi, di Matteo di Cione e di Giovanni Fetti, l'unico ricordato per aver effettivamente lavorato al tabernacolo[25]. Le proposte si basano su una fine analisi stilistica, ma credo che in alcuni casi richiedano qualche rilievo critico: lascia infatti perplessi la circostanza che certi scultori, ad esempio Francesco Sellaio o Ambrogio Lenzi, ai quali lo studioso riferisce delle statue, mai altrove hanno raggiunto livelli così elevati. Evidentemente il controllo dell'Orcagna sull'operato dei suoi collaboratori deve essere stato determinante.

Diverso mi sembra il caso di Alberto Arnoldi, capace di opere significative realizzate in maniera autonoma, o di Matteo di Cione, che non eccelle né nelle opere di Orsanmichele e né in quelle eseguite fuori dal cantiere. Nei brani a loro attribuiti nel tabernacolo, la paternità sembra essere confermata da una produzione significativa per quantità e paragonabile per quantità.

E' un peccato che, oltre a delineare per la prima volta le personalità dei vari collaboratori del cantiere del tabernacolo, l'autore non si sia soffermato sull'impatto che esso ha avuto sulla cultura figurativa del tempo. Meritava di essere ricordato, ad esempio, l'*altare di San Giovanni Battista* per il Battistero, ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, o di essere discussa l'*Arca di San Donato* nella Cattedrale di Arezzo, opera vicina al tabernacolo sia per la concezione decorativa, per il gusto di decorare il marmo con elementi di pasta vitrea blu, sia per lo stile delle sculture, che si ispirano evidentemente al modello del tabernacolo. E non sarà un caso che tra gli autori di questa opera figura anche un fio-

2

3

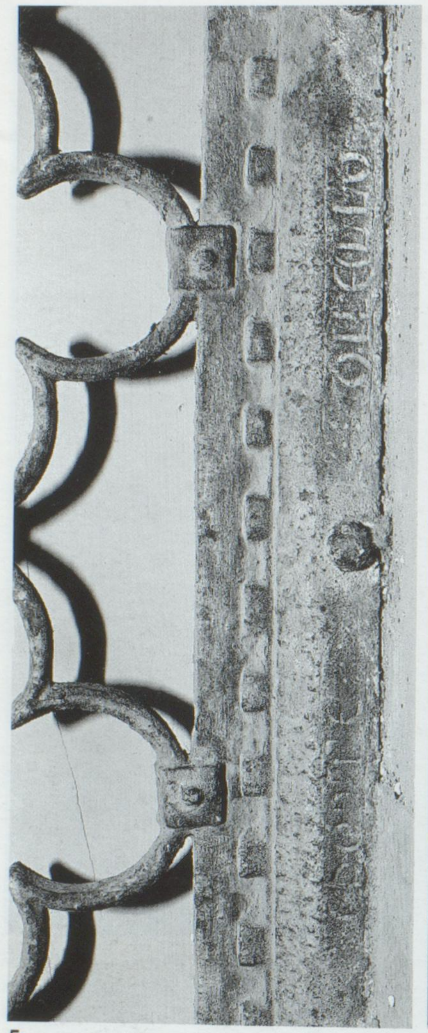
4

1. Scultore fiorentino della metà del XIV secolo, *Santa Umiltà*, Firenze, chiesa di San Michele a San Salvi.

2. Scultore fiorentino della metà del XIV secolo, *Santa Umiltà*, Firenze, chiesa di San Michele a San Salvi.

3. Matteo di Cione, *San Giorgio* (?), ubicazione ignota.

4. Matteo di Cione, *figura maschile con libro*, Milano, collezione privata.



5

6

5. "Chonte di Lello", iscrizione sull'inferiata, Firenze, Santa Croce, cappella di San Ludovico di Tolosa.

6. Domenico di Agostino, *profeta*, Firenze, Santa Croce, cappella di San Ludovico di Tolosa, sepolcro Bardi di Vernio (verso il transetto).

7. Domenico di Agostino, *San Pietro*, Montepulciano, Duomo.

8. Giovanni di Balduccio, *angelo*, Firenze, Santa Croce, cappella Baroncelli.

rentino, Betto di Francesco, ricordato in seguito in documenti fiorentini come lastraiuolo[26]. Tra le persone coinvolte nella lavorazione del tabernacolo figuravano anche due lastraioli: Benozzo di Niccolò e Niccolò di Beltrame[27]. Credo che sarebbe stato utile ricordare queste due persone. Il loro contributo all'opera può essersi limitato alla fornitura di materiali e non all'esecuzione delle statue. Citarli non sarebbe servito ad ampliare la rosa dei nomi dei possibili aiutanti dell'Orcagna nel lavoro di scultura, ma avrebbe fornito un quadro storico più completo.

Un risultato particolarmente significativo delle ricerche del Kreytenberg riguarda la definizione del profilo di Matteo di Cione, fratello dell'Orcagna, che è documentato come scultore e ricordato per la qualità non eccelsa del suo lavoro. Gert Kreytenberg riunisce in maniera convincente una serie di brani stilisticamente omogenei, costituito dai rilievi del fonte battesimale del Battistero di Firenze, due statue e alcuni rilievi nel tabernacolo. Che l'autore di questo gruppo di opere sia Matteo di Cione è una ipotesi plausibile, anche se al momento non possiamo esserne certi[28]. Al gruppo comunque credo che si possa aggiungere almeno un'altra opera. Mi riferisco ad una figura di santo con armatura e spada, forse *San Giorgio* (fig. 3):[29] confrontata con una delle statue attribuite dallo studioso, ad esempio la figura maschile attualmente in collezione privata a Milano (fig. 4), appare notevole la somiglianza soprattutto nel trattamento del panneggio[30]. Il modellato del primo è più sommario, ma ciò è dovuto probabilmente allo stato dell'opera, che non è stata terminata. Ciò mi sembra confermato anche dal modo con cui è realizzato il volto e soprattutto dalla capigliatura, che appare quasi identica a quella dell'apostolo.

Kreytenberg riconoscendo Orcagna come allievo di Maso di Banco, e avendo ricostruito l'opera scultorea di quest'ultimo, ipotizza che sia stato lo stesso Maso ad avvicinarlo alla pratica della scultura[31]. L'ipotesi è plausibile, ma per comprendere i rapporti tra i due artisti potrà essere utile prendere in considerazione anche un'importante cantiere dove aveva lavorato lo stesso Maso di Banco, anche se soltanto come pittore: quello relativo alla decorazione di due *cappelle Bardi* in Santa Croce, dedicate a san Silvestro e a san Ludovico da Tolosa. Le due cappelle ospitano monumenti funerari importanti, benché relativamente poco studiati. Il primo studio importante dedicato al tema è stato quello di Wilhelm Valentiner, che vi ha riconosciuto l'attività della bottega di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura[32]. Dopo il successivo contributo di Heinrich Bodmer, pubblicato nel 1930, per circa sessant'anni i due monumenti sono stati quasi ignorati[33]. Quest'ultimo indicava una data di esecuzione verso il 1337 e proponeva di riconoscere come artefici delle sculture diversi membri di un'unica bottega fiorentina. Essi si sarebbero ispirati per l'iconografia a opere di Tino di Camaino a Firenze, ma non mancherebbero nemmeno richiami a lavori del seguito di Giovanni Pisano. La loro produzione scultorea avrebbe poi ispirato anche l'Orcagna.

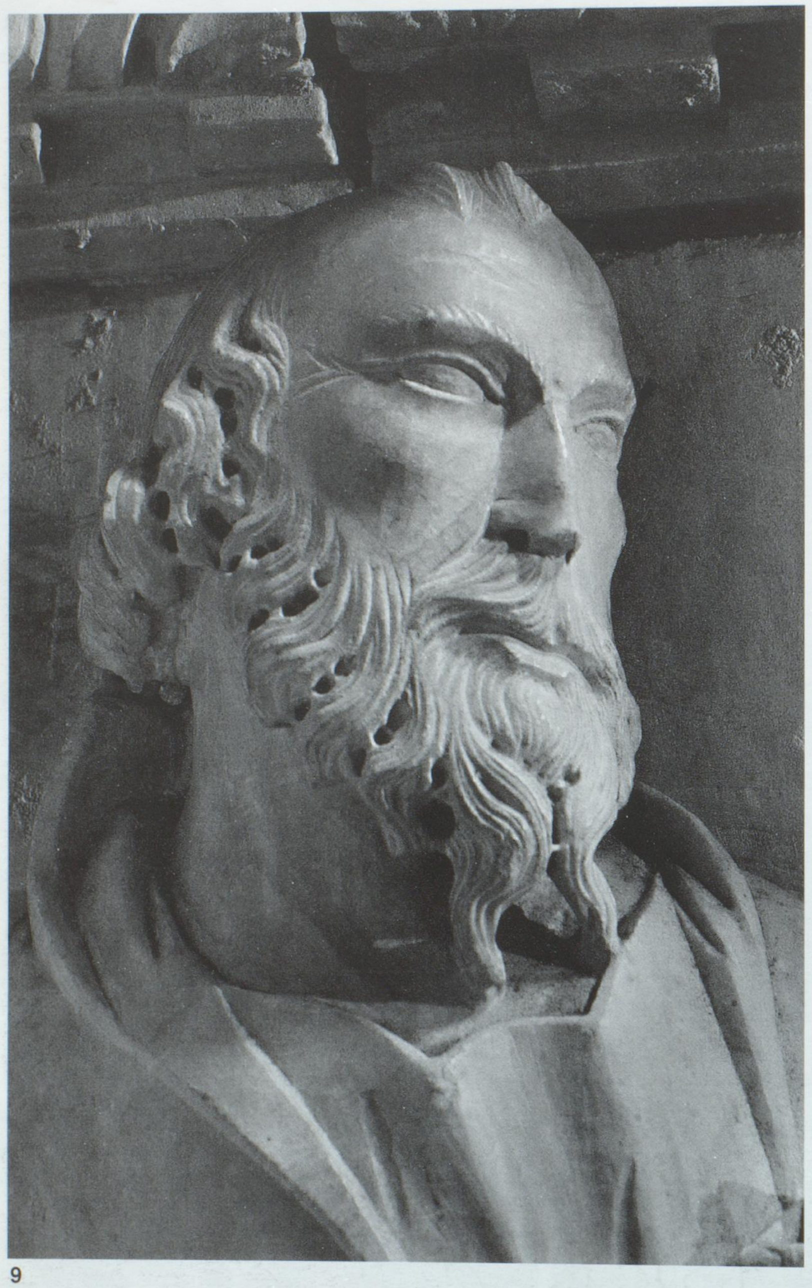
Soltanto nel 1995 le statue vengono riesaminate da Gert Kreytenberg, che manteneva una datazione verso il 1337 per i due monumenti, proponendo come autori Agnolo di Ventura e Domenico di Agostino[34]. Per la ricostruzione della personalità di questi scultori, altrimenti problematiche, lo studioso tedesco faceva tesoro delle recenti proposte di Roberto Bartalini, assegnando, in maniera convincente secondo chi scrive, le sculture dei monumenti Bardi ai due scultori senesi e ad un loro collaboratore[35]. Diversa è però l'opinione di Bartalini, che attribuisce le sculture

7

8

della cappella dei Confessori e quelle della cappella Bardi di san Ludovico di Tolosa a un seguace di Giovanni di Balduccio, di cui dà un giudizio svalutativo, e ne propone una datazione al 1335[36].

Ritengo che le argomentazioni di carattere araldico illustrate da Bartalini per proporre una datazione attorno al 1335 siano valide, dissento invece dalle sue proposte attributive[37]. Ricordo che uno degli elementi per la datazione è l'iscrizione sull'inferriata della cappella Bardi di San Ludovico. Da essa risulta che Conte di Lello è il responsabile dell'esecuzione alla data del 1335. Non mi sembra che sia mai stato rilevato che questo artefice firmi anche l'inferriata che si trova nell'apertura al disopra del monumento e la circostanza ne conferma la datazione in modo incontrovertibile (fig. 5)[38]. Credo che le attribuzioni di Kreytenberg possano essere riaffermate tramite la visione ravvicinata dei singoli brani delle tombe in questione[39]. Per quanto riguarda la parte frontale del *monumento Bardi di Vernio* della cappella di San Ludovico di Tolosa lo studioso proponeva l'attribuzione a Domenico d'Agostino per tre delle quattro sculture, facendo riferimento alla ricostruzione del catalogo dell'artista proposta da Roberto Bartalini, e ritengo che i confronti confermano la paternità di Domenico. Prima di tutto osserverei che queste opere vanno ancorate all'ambito di Giovanni di Agostino, che ebbe il fratello Domenico come collaboratore, e che loro padre Ago-



9

10

9. Domenico di Agostino, *profeta*, Firenze, Santa Croce, cappella di San Ludovico di Tolosa, sepolcro Bardi di Vernio (verso il transetto).

10. Domenico di Agostino, *profeta*, Siena, Duomo Nuovo.

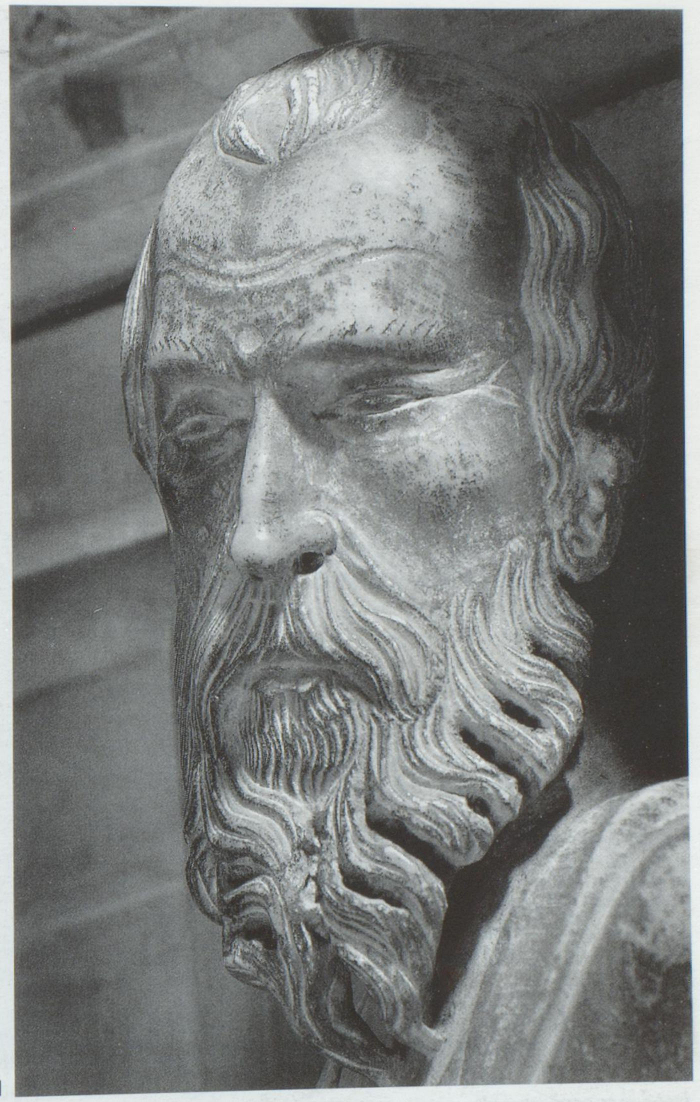
stino con Agnolo di Ventura realizzò il Monumento al Vescovo Tarlati nella cattedrale di Arezzo. A questo riguardo risulta sempre valida l'osservazione di Valentiner, che notava che la cornice a quadrifogli in rilievo nei basamenti di questi monumenti è simile a quella che si vede in un frammento attualmente conservato nel Museo Dioceseno Volterra, a sua volta connesso con opere della cerchia di Giovanni di Agostino. Aggiungerei che una cornice simile si trova sull'architrave del portale del lato meridionale del Duomo di Grosseto, all'interno di una decorazione sempre da collegare nell'ambito dell'artista senese[40]. Nessuna cornice simile è mai stata realizzata, che io sappia, nell'ambito di Giovanni di Balduccio. La vicinanza delle sculture fiorentine a questo ambito senese risulta anche accostando il *profeta* sulla sinistra (fig. 6) con una delle statue attribuite a Domenico di Agostino, quale il *San Pietro* del Duomo di Montepulciano (fig. 7). E' evidente che si tratta di opere influenzate dai modi di Tino di Camaino, ma da distinguere da opere dello stesso Giovanni di Balduccio o della sua stretta cerchia. Confrontando l'angelo della cappella Baroncelli, si può vedere che l'orlo (fig. 8) è decorato facendo ampio uso del foro circolare ottenuto dal trapano, diversamente che nelle figure che qui si propongono per Domenico di Agostino (figg. 6, 7). Inoltre nella figura di Montepulciano e in quella di Firenze è simile il modo di realizzare le pieghe del braccio destro stretto al corpo: si tratta di due pieghe strette e profonde che formano un angolo retto e che sono tagliate diagonalmente da una sorta di avvallamento. Penso che la documentazione fotografica qui illustrata serva a chiarire la comune identità delle tre sculture sulla parte frontale del monumento Bardi di

11. Domenico di Agostino, *profeta*, Firenze, Santa Croce, cappella di San Ludovico di Tolosa.

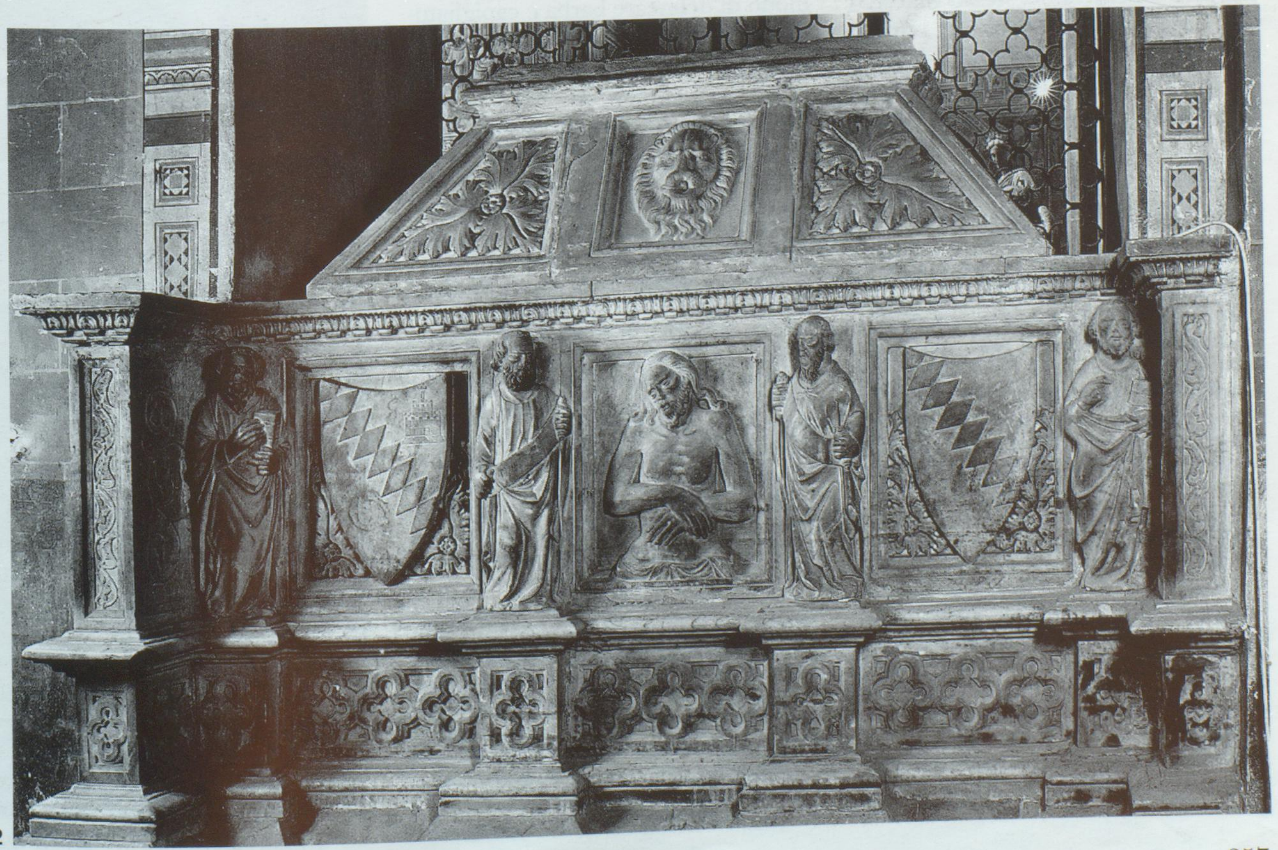
12. Bottega di Domenico di Agostino e Agnolo di Ventura, *Monumento Bardi* (verso l'interno della cappella), Firenze, Santa Croce, cappella di san Ludovico di Tolosa.

Vernio e di quelle del Duomo Nuovo (figg. 6, 9-11). Mi sembra si possa riscontrare una costruzione simile nei visi affilati da cui parte una lunga barba lavorata minuziosamente al trapano, dalla forma compatta e che risulta una sorta di prolungamento del volto (figg. 10,11); oppure la barba e la capigliatura possono assumere un andamento più movimentato, come si vede nell'altra testa (fig. 9) da confrontare con il *profeta* del portale del Duomo Nuovo, attualmente inserito nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (sala delle Miniature).

Osservandole da vicino si giunge alla conclusione che le statue siano state sottovalutate. In particolar modo sono state trascurate le figure



11



12

13

poste sul lato all'interno della cappella (figg. 12-17). Complessivamente il disegno del sepolcro è identico in entrambi lati, ma l'esecuzione rivela differenze. Kreytenberg attribuisce le sculture del lato interno a un collaboratore di Agnolo di Ventura, ma credo che si possa essere più precisi. Le due statue agli estremi sono diverse dai modi Agnolo di Ventura e Domenico di Agostino (figg. 14-17), più vicine allo stesso Agnolo appaiono invece le due statue al centro (fig. 12), mentre il bellissimo *Vir Dolorum* sembrerebbe proprio opera dello stesso maestro (fig. 13). Nelle due statue agli estremi l'influsso dei due scultori senesi è affievolito; l'uso del trapano nella barba e nei capelli, così importante nella realizzazione delle sculture dei due maestri senesi, è del tutto abbandonato, nell'altra (figg. 16, 17) appena presente. Le pieghe sono più schematiche, l'andamento delle serpentine disegnate dal bordo resta un fatto puramente decorativo e il volume corporeo delle figure resta più indefinito. Nei volti emerge abbastanza chiaramente l'intenzione dello scultore di allontanarsi dai modelli dei colleghi senesi: i lineamenti sono meno spigolosi, i volumi più compatti. Queste caratteristiche, unite al modo di delineare barba e capigliatura, disegnate con linee sicure che tendono a costruire forme compatte, richiamano l'arte di Andrea Pisano. Il collaboratore di Agnolo di Ventura e

13. Agnolo di Ventura, *Vir Dolorum*, Firenze, Santa Croce, cappella di san Ludovico di Tolosa.

14. Aiuto di Domenico di Agostino e Agnolo di Ventura, *profeta*, Firenze, Santa Croce, cappella di san Ludovico di Tolosa.

Domenico di Agostino rivela dunque una formazione diversa e credo che possa essere un fiorentino. Sebbene al momento non mi sia riuscito di identificare la sua mano in altri lavori, ritengo che questa personalità di notevole spicco nel quadro della scultura fiorentina degli anni '30 del XIV meriterebbe attenzione per il ruolo che potrebbe aver avuto nella formazione del giovane Orcagna.

14

(1) G: KREYTENBERG, *Orcagna – Andrea di Cione – Ein universeller Kuenstler der Gotik in Florenz,* Mainz 2000. In questa stessa rivista è già apparso un saggio che affrontava approfonditamente il tema dell'opera pittorica del maestro: D. PARENTI, *Studi recenti su Orcagna e pittura dopo la "peste nera"*, in "Arte Cristiana", 806, 2001, pp. 325-332. La monografia è stata recensita anche da J. GARDNER, *Orcagna: Andrea di Cione,* in "The Burlington Magazine", 1182, 2001, pp. 570-572.

(2) Vasari propose una spiegazione diversa per l'impiego dell'espressione *pictor* in questo contesto: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architectori,* Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, I, p. 607: "...Andrea Orcagna. Il quale usò nelle sue pitture dire: fece Andrea di Cione scultore; e nelle sue sculture: fece Andrea di Cione pittore." Non sono purtroppo noti dipinti in cui l'Orcagna si dichiari scultore. K. STEINWEG, *Andrea Orcagna – Quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung,* Strasburgo 1929, p. 74: "Orcagna selbst hat sich Zeit seines Lebens als Maler gefuehlt: er bezeichnet sich stets, sei es in Inschriften oder in Urkunden als <<pictor>>." ; R. OFFNER, *Andrea di Cione – Corpus of florentine painting,* New York 1962, p. IV: "Even in the signature on his sculptured tabernacle in Or S. Michele, he styles himself *pictor.* On the other hand, not a single instance of the designation of *sculptor* appears in document or on any of his extant works".

(3) E' una parola raramente censita negli stessi vocabolari. A chi scrive risulta un'unica menzione: *Mitteillateinische Woerterbuch,* a cura della Bayerische Akademie der Wissenschaft e della Deutsche Akademie der Wissenschaften di Berlino, Monaco 1963, p. 890, dove il termine viene tradotto con "il direttore del coro della cattedrale".

(4) E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale,* Lucca 1882, p. 367.

15. Aiuto di Domenico di Agostino e Agnolo di Ventura, *profeta*, Firenze, Santa Croce, cappella di san Ludovico di Tolosa.

(5) L. GHIBERTI, *Denkwuerdigkeiten,* a cura di J. Von Schlosser, Berlino 1952, 2 volumi, I, p. 39, II, pp. 137-138 n. 2; L. GHIBERTI, *I commentari,* a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1988, p. 87.

(6) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1997; (testo) II, p. 224, (commento) II, 1, pp. 593-4.

(7) G. POGGI, *Il Duomo di Firenze,* a cura di M. Haines e A. Andriani, Firenze 1909-1988, 2 volumi, I, pp. XX, XXIV, 4-5, docc. 9, 13, 14. I dodici fiorini del 1363 subiranno un'integrazione di due fiorini nel 1365 e diverranno anch'essi quattordici.

(8) G. KREYTENBERG, *Tre cicli di apostoli dell'antica facciata del Duomo fiorentino,* in "Antichità Viva", 1, 1977, pp. 13-29.

(9) G. POGGI, *Appendice di documenti,* in *La compagnia del Bigallo,* in "Rivista d'Arte", II, 1904, pp. 225-244 (227); idem, *Il Bigallo,* Firenze 1905, p. 41; Kreytenberg, 1977, pp. 14, 27 n. 13.

(10) D. FINIELLO ZERVAS, *Orsanmichele a Firenze,* Modena 1996 (a), 2 volumi, I, pp. 95, 98 nn. 74-75.

(11) Secondo Finiello Zervas, 1996 (a), I, pp. 91-95, il costo potrebbe essere di lire 80.000 circa e il finanziamento proverrebbe dalla confraternita.

(12) Finiello Zervas, 1996 (a), I, p. 95.

(13) R.A. GOLDTHWAITE-G. MANDICH, *Studi sulla moneta fiorentina,* Firenze 1994, pp. 89-90. Risulta dal prezzo tra il 1352 e il 1359 della moneta d'oro in soldi e denari che 86.000 lire potessero corrispondere a circa 24.500 fiorini.

(14) Kreytenberg, 2000, p. 176: "Der Ornamentale Reichtum und die Praezision der Ausarbeitung geben dem Werk den Charakter einer riesigen Goldschmiedearbeit"; un concetto simile era già stato espresso in un lavoro precedente dell'autore dedicato al tabernacolo: G. KREYTENBERG, (prefazione D. Finn), *Orcagna's tabernacle,* New York 1994, p. 36.

(15) G. SWARZENSKI, *Nicolo Pisano,* Francoforte 1926, p. 61, considera l'Arca di San Domenico esempio di un'opera monumentale pensata anche come reliquiario.

15

(16) Sulle tecniche impiegate per la decorazione del tabernacolo vedi anche C. PISETTA, *L'ornamentazione e l'architettura nel tabernacolo della Vergine: i mosaici, i moduli e i tracciamenti, la struttura e la statica,* in Orsanmichele a Firenze, a cura di D. Finiello Zervas, 1996, (a), I, pp. 401-430.

(17) Per la riproduzione di uno di questi restauri, si vede a Kreytenberg, 1994, p. 13. Sulla decorazione vitrea in complessi di scultura è in corso di pubblucazione uno studio di Valentina PAOLINI, che colgo l'occasione per ringraziare, sulla rivista "Proporzioni".

(18) Orcagna d'altronde aveva diretto, seppur per un breve periodo, i lavori di decorazione a mosaico per la cattedrale di Orvieto. Per una disamina approfondita vedi C. HARDING, *The production of medieval mosaics,* in "Dumbarton Oaks Papers", 43, pp. 73-102. Segnalo che un documento inedito su Orcagna, pubblicato da questa studiosa, sembra essere sfuggito all'attenzione del Kreytenberg. Seguendo la numerazione del contributo della Harding il numero 16) Cam. V: 1358, 16 giugno, fol. 141 v: *Item dictus Nerius camerarius dedit et solvit magistro Andree (?) Cionis de Florentia conducto caputmagistro pro dicto opere Sancte Marie Maioris de Urbevetere pro expensis factum per eum et socio et famulo ipsis et duobus equis in eundo et redeundo et pro expensis factis in Urbevetere in octo diebus quibus steterunt in hospitie franciscani (...) a sacerdotibus ad quantitatem trium fl. et octo s. d. – cum consensu dictorum superstitum dicti operis XV fl. octo s. d. – XV fl. auri VIII s. d.*

(19) Kreytenberg, 2000, p. 54, afferma che il motivo a cui abbiamo fatto riferimento per gli affreschi di Santa Croce richiama una tarsia marmorea, noterei appunto che è di un tipo che non si è mai visto nelle opere esistenti di scultura o architettura.

(20) Kreytenberg, 2000, p. 177.

(21) Kreytenberg, 2000, pp. 128-129. L'opera era stata attribuita all'Orcagna da Luisa Marcucci e pubblicata da L. BECHERUCCI, *Ricordo di Luisa Marcucci. Una sua attribuzione orcagnesca,* in "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci", I, Milano 1977, pp. 169-171. Questa attribuzione viene ricordata da A. PADOA RIZZO, *Per Andrea Orcagna pittore,* in "Annali della Scuola Normale di Pisa", XI, 3, 1981, pp. 835-893 (836).

(22) G. RICHA, *Le chiese di Firenze,* Firenze 1754-1762, 10 volumi, I, 1754, reca una descrizione della chiesa scomparsa pp. 365-6: ...le mura della chiesa storiate a fresco, con la facciata mezza coperta di marmi..."; pp. 397-8 (relativo alla chiesa di San Michele): "Osservabile è sotto la loggia della chiesa la statua della B. Umiltà tutta di marmo, fatta poco dopo la morte di lei, e salvata dalle rovine della Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Questa statua tiene in mano un fascio di verghe, che sono simbolo, o della potestà di Badessa, o di sua insigne mortificazione, e penitenza, siccome segno di sua umiltà è una pelle, che copre il capo alla santa."

(23) Kreytenberg, 2000, p. 129.

(24) G. KREYTENBERG, *L'Annunciazione sopra la porta del campanile nel Duomo di Firenze,* in "Prospettiva", 27, 1981, pp. 52-62.

(25) Kreytenberg, 2000, p. 178; D. FINIELLO ZERVAS, *Orsanmichele - Documenti,* Modena 1996 (b), p. 51, doc. 48.

(26) E. AGNOLUCCI, *L'Arca-Altare di San Donato nella cultura artistica del Trecento aretino,* in "Antichità Viva", 1, 1988, pp. 32-38. L'autrice ricorda come nei documenti relativi all'arca siano ricordati un Giovanni di Francesco da Arezzo e un Betto da Firenze e informa che Betto da Firenze è ricordato in documenti fiorentini assieme al Fetti. G. KREYTENBERG, *Giovanni Fetti und die Porta dei Canonici des Florentiner Domes,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XX, 1976, pp. 127-158. Kreytenberg ritiene che nei lavori dell'arca possa essere stato implicato il Fetti, in quanto lo identifica con il Giovanni di Francesco da Arezzo ricordato nei documenti. Tale identificazione non lo conduce però ad attribuire a questi nessuna parte del tabernacolo. Osserverei che Giovanni Fetti lavo-

16

17

16. Aiuto di Domenico di Agostino e Agnolo di Ventura, *profeta* (particolare fig. 16), cappella di san Ludovico di Tolosa.

17. Aiuto di Domenico di Agostino e Agnolo di Ventura, *profeta*, cappella di san Ludovico di Tolosa.

ra ad Arezzo nella cappella Dragoncelli, opera che giustamente il Kreytenberg gli attribuisce, nella quale pone un'iscrizione in cui si definisce fiorentino. Se è convincente ipotesi che Giovanni di Francesco fiorentino, autore della cappella Dragoncelli, sia il Fetti, risulta invece meno plausibile la proposta che lo stesso sia definito aretino invece che fiorentino e contribuisca alla realizzazione di un'opera che non mostra stretti legami stilistici con il suo *corpus.* Mi pare maggiormente plausibile l'ipotesi che Giovanni di Francesco da Arezzo sia una persona diversa dal Fetti.

(27) Riguardo a Benozzo di Niccolò vedi Zervas, 1996 (a), I, p. 91; Zervas, 1996 (b), doc. 31, pp. 38-9. Riguardo a Niccolò di Beltrame vedi Zervas, 1996 (a), I, p. 91; Zervas, 1996 (b), doc. 38, p. 46, n. 71.

(28) Kreytenberg, 2000, pp. 131-144.

(29) Questa scultura è apparsa ad una vendita della casa d'aste Sotheby a Firenze il 7 e l'8 novembre 1989. Veniva presentata come un san Michele di un seguace di Agostino di Giovanni, attivo nel secondo terzo del Trecento in Toscana.

(30) Kreytenberg, 2000, p. 134.

(31) Kreytenberg, 2000, p. 177.

(32) W. R. VALENTINER, *Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture,* in "The Art Bulletin", IX, 1926-1927, pp. 177-220 (pp. 189-191) osserva anche che la cornice a quadrifogli del monumento Bardi di Vernio nella cappella dei Confessori è estremamente simile a quella di Volterra. Idem, *Una statua ignota di Tino da Camaino in Santa Croce in Firenze,* in "L'Arte", XXXVI, 1933, pp. 83-107; qui attenua il senso di questa proposta: (l'autore dei monumenti Bardi) "ho tentato di metterlo in rapporto con la bottega senese di Agostino di Giovanni e di Agnolo di Ventura per le forme angolose delle teste e la tendenza a comporle secondo schemi. Con questi due artisti l'autore delle tombe ha (in) comune anche un certo senso severamente architettonico. Però non vorrei dare troppa importanza a questa mia osservazione, senza voler condividere tuttavia l'opinione espressa dal Bodmer intorno a certi nessi con l'Orcagna" (pp. 93-4).

(33) H. BODMER, *Una scuola di scultura fiorentina nel '300. II.,* in "Dedalo", X, 1929-30, pp. 662-678. In seguito sono ricordate da E. e W. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz,* 6 volumi, Firenze 1940-1954, I, 1940, p. 577: fiorentino-pisano attorno al 1340 (?) (sic); P. TOESCA, *Il Trecento,* Torino 1951, p. 297 n. 67, che respinge l'attribuzione ai due senesi. R. P. NOVELLO, *Monumenti sepolcrali pisani,* in "Niveo de Marmore", catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, marzo-maggio 1992, Sarzana 1992, pp. 210-211, li considera opera di seguaci di Giovanni di Balduccio.

(34) G. KREYTENBERG, *Agnolo di Ventura und zwei graebmaler der Bardi in Florenz,* in "Staedel Jahrbuch", 15, 1995, pp. 53-84; IDEM, *Firenze. Scultura,* in "Enciclopedia dell'arte medievale", IV, Roma 1995, p. 238. La tesi veniva riproposta soltanto per quello che riguardava la tomba Bardi nella cappella di San Silvestro: cfr. G. KREYTENBERG, *La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore,* in "Maso di Banco – La cappella di San Silvestro", Firenze 1998, pp. 51-60.

(35) R. BARTALINI, *Agostino di Giovanni e compagni I. Una traccia per Agnolo di Ventura. II. Il possibile Domenico d'Agostino.,* in "Prospettiva", 61, 1991, pp. 21-28, 29-35.

(36) R. BARTALINI, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna,* in "Prospettiva", 77, 1994, pp. 16-35 (21, 33 n. 32), uscito contemporaneamente allo studio di Kreytenberg, riassume, in maniera imprecisa, le affermazioni di Bodmer. Recentemente R. BARTALINI, *"Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente,* in "Prospettiva", 89-90, 2000, pp. 58-103, lo studioso respinge le ipotesi di Kreytenberg e definisce i monumenti "opera di una maestranza sensibilmente legata all'attività fiorentina di Giovanni di Balduccio" (p. 82).

(37) Bartalini, 2000, pp. 82-88. Ritengo che le osservazioni sulla presenza del castello in alcune delle armi familiari dei Bardi siano convincenti al fine di determinare una datazione al 1335, la stessa data che risulta dall'inferriata.

(38) "Chonte de Lello".

(39) La campagna fotografica è stata realizzata da Giovanni Martellucci dell'Università di Firenze per interessamento del Professor Miklós Boskovits. Vorre ringraziare le persone che in maniera diversa mi sono state di aiuto nella realizzazione di questo studio: Miklós Boskovits, Giovanni Martellucci, Rita Comanducci, Giacomo Scoscini.

(40) Valentiner, 1926-27, pp. 189-191; A. GARZELLI, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento,* Firenze 1968, pp. 124-126. A pagina 325 viene proposto il confronto fotografico tra il frammento di Volterra e la decorazione sull'architrave del portale di Grosseto.

Patrons, Artists, Preachers: The Pulpit of Santa Maria Novella (1443-1448)

Nirit Ben-Aryeh Debby

Il pulpito in Santa Maria Novella è stato progettato da Brunelleschi e reca le sculture del suo figlio adottivo e discepolo Andrea Cavalcanti, detto il Buggiano. Presentati i fatti conosciuti al riguardo, si discutono qui alcune caratteristiche innovative. La collaborazione tra mecenati, artisti, e predicatori ne fa un monumento singolare che ha inspirato e influenzato altri pulpiti come quello di Santa Croce di Benedetto da Maiano (1472-75?)
Quello di Santa Maria Novella è un pulpito di predicazione permanente usato nei cicli annuali di Avvento e Quaresima. Situato nella zona mediana della navata è parte integrante dell'architettura fondendosi con un pilastro. Esso costituisce una tappa della crescita del ruolo della famiglia Rucellai. Visto come fonte del loro prestigio i Rucellai posero il loro stemma in posizione dominante. L'iconografia dello stesso potrebbe servire come esempio della interazione tra un innovatore dell'architettura e il suo allievo di mediocre talento. Fu infine concepito come un palco per le predicazioni popolari: una specie di teatro virtuale col palcoscenico al centro e col pensiero dominante della vocazione e della funzione del predicatore.

On the second pier of the west side of the Dominican Church of Santa Maria Novella, one of the most important religious houses of early Renaissance Florence, is located a unique pulpit (fig. 1). It was designed by Florence's most celebrated architect, Brunelleschi, with reliefs fashioned by his adopted son and disciple, Andrea Cavalcanti, called Buggiano. Yet those who come to see the monuments and works of art in the church are drawn rather to Masaccio's famous Trinity fresco or to Ghirlandaio's vivid frescoes above the high altar, and tend to overlook this pulpit.

Nor do art historians pay it much attention. In books on Brunelleschi and in general surveys it is usually given quite cursory treatment[1]. Piero Morselli dealt with the pulpit in his doctoral dissertation, collecting the relevant documents and clarifying the facts. Yet he presented his material in the form of a catalogue and provided only a partial analysis of the artwork itself[2]. This neglect of the Santa Maria Novella pulpit is representative of the general lack of attention to Renaissance pulpits. Scholars who concern themselves with pulpits tend to concentrate on the 13^{th}-14^{th} centuries pulpits[3]. Of the Renaissance pulpits, attention has been paid to the external pulpit of Prato's cathedral created by Donatello and Michelozzo (1433-1438) and in particular to the two Donatello *amboni* in Florence's San Lorenzo (1460-1470)[4]. But other pulpits, even ones by celebrated artists - such as the pulpit in Santa Croce by Benedetto da Maiano (1472-1475?) - have received less attention, similar to the relative neglect suffered by the pulpit that is the topic of the present essay[5]. Yet pulpits were of considerable importance in Renaissance art. Though expensive, patrons fought for the right to donate them, the best artists were recruited to design and construct them, and they were carefully planned to serve the needs and vocation of their client preachers.

The discussion of the pulpit in Santa Maria Novella that follows is based on the premise that Renaissance sculptures should be categorized into types[6]. In the tradition of Tuscan pulpits the pulpit in Santa Maria Novella figures significantly and was to become a model for imitation - the pulpit in Santa Croce by Benedetto da Maiano (1472- 1475?), the pulpit in the Badia in Fiesole by Piero di Cecco (documented 1460), and the pulpit in Prato's cathedral by Pasquino di Matteo da Montepulciano, Mino da Fiesole, and Antonio Rossellino (1469-1473). In the following pages I will first introduce the facts known about the Santa Maria Novella pulpit and then proceed to discuss some of its innovative features within the tradition of Tuscan pulpits.

The pulpit in Santa Maria Novella (fig. 2) is a cylindrical structure of white marble with gilding, adorned by four rectangular reliefs that depict scenes from the life of the Virgin: the Annunciation, the Nativity, the Presentation at the Temple, and the Assumption. Beneath them is an inscription that reads: 'Beatus Venter Qui Te Portavit Et Ubera Quae Suxisti - Beati Qui Audiunt Verbum Dei Et Custodiunt Illud'. Below the panels and the inscription is a splendidly carved base enriched by a variety of ornamental motifs, among them, prominently displayed, being the Rucellai coat of arms (fig. 3). An elegant marble staircase, lined by ten little columns crowned with Ionic capitals, encircles the pier and provides access to the platform adjoining the pulpit. The pulpit